



정치적 공유지의 아카이브: 온라인 민속지 컴필레이션

김지훈

I. 온라인 민속지 컴필레이션

미디어 아티스트 나탈리 북친(Natalie Bookchin)이 2009년 선보인 설치작품 <대중 장식>(Mass Ornament)은 지금까지 비평적으로 많은 주목을 받아 왔다. 분할 화면으로 7분 간 반복 재생되는 이 작품은 비욘세(Beyoncé)의 '싱글 레이디즈(Single Ladies[Put a Ring on It])'에 맞춰 춤을 추는 사용자들이 스스로를 촬영하고 유튜브에 업로드한 영상을 검색, 수집, 재편집함으로써 이들이 이루는 집단적 군무의 스펙터클을 창조한다. 비판적 디지털 미디어 연구를 이끌어 온 웬디 전(Wendy Hui Kyong Chun)은 <대중 장식>에 대해 "'우리'들 모두가 이른바 개체(individual)가 되고 사적인 것(기업, 개인의 권리 등)이 공적인 것 또는 사

회적인 것을 이겨낸 것처럼 보이는 ‘우리의’ 신자유주의적 조건을 포착한다”(Updating to Remain the Same 173)라고 평가한다. 이 작품은 유튜브에서 찾을 수 있는 사용자 제작 영상 및 유튜브와 같은 웹 2.0 플랫폼의 기술적, 문화적 조건에 대한 복친의 지속적인 탐구에서 비롯되었다. <대중 장식> 이외에도 그는 다양한 작업장에서 해고된 노동자들이 자신의 사연을 고백하는 영상을 모은 <일 시해고>(Laid Off, 2009), 다양한 병에 시달리는 환자들의 약물 처방 경험을 고백하는 영상을 편집한 <나의 약>(My Med, 2009), 주거와 빈곤에 대해 토로하는 시민들의 영상을 결합한 <간단히 말하자면>(Long Story Short, 2016) 등을 제작해 왔다.

복친의 이와 같은 작업은 그만의 예외적인 사례가 아니다. 온라인에 업로드되거나 라이브 스트리밍 방송되는 영상을 수집하고 재편집한 장편 영화들은 2000년대 후반부터 꾸준히 제작되어 왔다. <은빛 물결: 시리아 자화상>(Silvered Water: Syria Self-Portrait, 2012)은 프랑스에 망명한 시리아 감독 오사마 모하메드(Ossama Mohammed)가 감독 지망생인 쿠르드인 여성 비암 시마브 베디르산(Wiam ‘Simav’ Bedirxan)이 시리아 현지에서 촬영한 영상 및 익명의 시리아 주민들이 스마트폰으로 기록하고 유튜브에 업로드한 시리아 내전 관련 1,001개의 동영상을 작품의 주요 재료로 삼는다. 피터 스노우돈(Peter Snowdon)은 이집트를 중심으로 시리아, 튀니지, 리비아, 예멘 등의 시민권자 또는 영주권자가 2010년 12월부터 2011년 11월까지 촬영한 아랍 봉기(Arab uprisings)와 관련된 영상을 결합한 <봉기>(The Uprising, 2013)를 제작했다. 사용자가 제작하고 시청자와 공유하는 영상은 유튜브라는 플랫폼에만 한정되지는 않는다. 2019년 로테르담국제영화제 타이거상을 수상한 주성저(Shengze Zu)의 <프레젠트, 퍼펙트>(Present, Perfect, 2019)는 중국에서 2010년대부터 한국과 유사한 방식으로 대중화된 스트리밍 방송 영상을 캡처하여 동시대 중국의 소셜 미디어 활용과 이를 활용하는 다양한 주체에 대한 입체적인 초상을 구성한다.

퀘벡 출신의 감독 도미니 가농(Dominic Gagnon)은 복친처럼 유튜브 등의 소셜 미디어 생태계에서 검색하고 수집한 영상을 재편집한 작품을 꾸준히 제작해 왔다. <조각난 미국이여 고이 잠들라>(RIP Pieces in America, 2009)와 <조각난 사랑이여 지옥으로> (Pieces and Love All to Hell, 2011)는 동시대 미국 사

회에 대한 불만에서 파생된 음모론, 광신주의, 행동주의를 설파하는 시민들의 노골적인 발언들을 한데 모은다. <속임수>(Hoax Canular, 2013)는 미국을 중심으로 세계 곳곳에서 다양한 종말론 또는 세계 종말의 감각을 고백하거나 이러한 감각을 표현하는 퍼포먼스 또는 의상놀이를 행하는 10대 주체들의 영상을 수집하고 편집한 결과다. <북쪽>(Of the North, 2013)은 북극의 이누이트 원주민들이 스스로 촬영하고 유튜브에 업로드한 사냥, 원유 채취, 썰매 경주, 음주 가무 등의 영상을 편집함으로써 토착 문화 및 종족에 대한 민속지 영화의 관습적인 재현에 도전했고, 다른 한편으로는 캐나다 내에서 이누이트 원주민의 삶을 과장하고 왜곡했다는 비판에 직면하기도 했다. 가장 최근 작품인 <고잉 사우스>(Going South, 2018)에서 가봉은 자연 재해 기록 영상, 남반구 원주민을 기록한 영상, 우주비행사들이 고프로(GoPro)로 스스로를 촬영한 영상, 트랜스젠더 사용자의 자기 고백 영상, 평면 지구 이론을 설파하는 사용자의 영상 등을 결합하여 유튜브에서의 이미 제작 및 소비 경험을 오늘날의 세계상(world picture)으로 제시한다.

레오 골드스미스(Leo Goldsmith)는 이와 같은 작품을 ‘온라인 민속지(online ethnography)’라 부르면서 이를 다큐멘터리와 실험영화의 생산적인 상호 작용에 따른 결과로 규정한 바 있다. “이러한 작품들이 ‘원래 텍스트’로 소환되는 ‘다큐멘터리’ 이미지, 즉 민속지와 관찰자적 다큐멘터리 실천과 유사한 방식으로 직접적 맥락을 탐구하는 듯한 이미지로 구성되어 있지만, 그럼에도 불구하고 이것들은 구조주의와 같은 실험영화와 아방가르드 전통의 조직적인 원칙을 끌어 들인다”(“Fragmented Screens” 239). 나는 ‘온라인 민속지’라는 골드스미스의 용어에 호응하면서도 여기에 ‘컴필레이션(compilation)’이라는 용어를 더하여 ‘온라인 민속지 컴필레이션(online ethnographic compilation)’이라는 용어를 쓰고자 한다. 이는 이러한 작품의 최종적인 결과물 및 작업 과정이 속하는 컴필레이션 영화의 전통, 즉 제이 레이다(Jay Leyda)가 “편집 테이블에서 시작되는 작업”(Films Begets Films 9)이라고 말한 전통을 고려하기 때문이다. 즉 이미 존재하는 영화의 단편을 결합하여 한 편의 다큐멘터리로 변환하는 실천은 에스더 슈브(Esther Schub), 에밀 드 안토니오(Emile de Antonio) 등의 감독에게서 그 전례를 찾을 수 있다. 윌리엄 위즈(William Wees)는 습득영상 영화(found footage film)의 한 범주로서 이들의 영화를 컴필레이션 영화로 분류한다.

그러나 나는 컴필레이션 영화를 “이미지 자체의 재현적 본성에 도전하지 않으며” 여전히 “이미지와 그것이 갖는 현실 세계 내의 전-영화적 원천이 직접적으로 호응한다는 가정 위에서 작동한다”(Recycled Images 36)라고 단정하고 이를 비판적 모더니즘의 콜라주(collage)와 구분하는 위즈의 관점과는 거리를 두고자 한다. 그는 컴필레이션 영화를 포함한 습득영상 영화가 “미디어의 시각적 코드 및 이를 지탱하는 신화와 이데올로기에 대한 비평”(Ibid. 12)을 포함한다고 말한다. 이렇게 볼 때 온라인 민속지 컴필레이션을 제작하는 작가는 자신이 수집하고 편집하는 사용자 제작 온라인 비디오의 생산 및 유통과 관련된 기술적, 문화적 층위와 개인적, 집단적 주체성의 구성 양상을 드러낸다. 이를 토대로 작가는 오늘날 소셜 미디어가 이항대립을 넘어 복잡한 뒤얽힘으로 재현하고 있는 아마추어와 전문적 제작자, 사적인 것과 공적인 것, 개인적인 것과 집단적인 것 간의 긴장에 개입한다. 위즈의 말을 다시 빌리자면 온라인 민속지 컴필레이션은 소셜 미디어의 ‘시각적 코드’ 및 이를 지탱하는 ‘신화와 이데올로기’에 대한 비평을 수행한다. 이 과정에서 온라인 민속지 실천은 “산재되고 탈중심화되었을 뿐 아니라 위태롭고도 주변화된 정동적 공동체를 매핑하는데”(“Fragmented Screens” 233) 관심을 둔다.

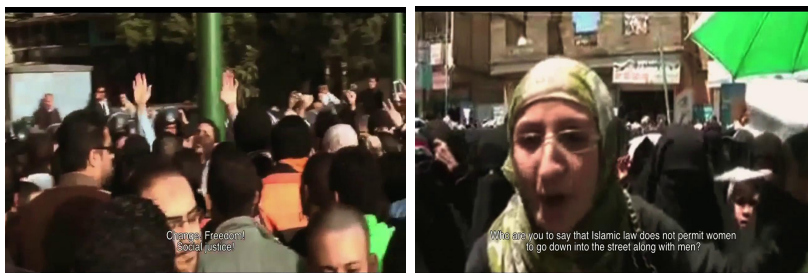
이 글은 온라인 민속지 실천이 이러한 공동체의 감각을 구성함으로써, 소셜 미디어의 확산으로 2000년대 중반 이후 자연화된 참여 문화(participatory culture)에 대한 유토피아적 전망의 실현 대신 이러한 문화가 가진 양가성을 지향함으로써, 또는 그러한 양가성의 가정 위에서 작동함으로써 다큐멘터리의 정치적인 것을 재구성한다는 점을 주장한다. 온라인 민속지 컴필레이션 실천에 속하는 작품에서 드러나는 이러한 양가성의 두 가지 국면은 다음과 같다. 첫째, 온라인 민속지 컴필레이션은 네트워크에 접속하고 자신의 이미지를 제작 및 유통하는 주체의 삶 및 이를 가능하게 하는 네트워크 모두가 미디어 사용자와 창조자 간의 경계를 왜해하는 해방적인 가능성을 가진 동시에 위태로움(precaiousness)을 함축한다는 점을 드러낸다. 둘째는 유튜브를 비롯한 소셜 미디어가 자신의 연결성으로 전시하는 사회성이 사실은 파편적 개인화를 내장하며, 그런 이유로 온라인 민속지 컴필레이션은 사용자 비디오의 개별화된 목소리와 표현을 다시 연결하는 집단성의 창조를 지향한다.

II. 네트워크(화된 주체)의 위태로운 삶(precarious life)

온라인 민속지 컴필레이션에 포함된 사용자 제작 영상은 사용자를 능동적인 자기-표현(self-presentation)과 콘텐츠 제작의 주체로 구성하는 장르적, 스타일적 다양성을 보인다. 북친과 가농의 작품에 포함된 영상은 “웹캠과 기본적인 편집 기술만을 요구하고 관객에게 직접 말을 걸어 피드백을 촉진하는”(Burgess and Green, *YouTube* 56) 자기 고백적이면서도 대인 커뮤니케이션적인 온라인 비디오 장르인 비로그(vlog), 또는 헨리 젠킨스(Henry Jenkins)의 표현을 빌리자면 짧은 지속 시간과 최소한의 세팅으로 관객을 향해 직접적으로 자신의 퍼포먼스를 전시하는 ‘보드빌 미학(vaudeville aesthetic)’을 예시하는 영상들이다 (“YouTube and the Vaudeville Aesthetic”). 이러한 영상은 기존 매스 미디어의 배급(distribution)이 아닌 웹 2.0 플랫폼의 순환(circulation) 패러다임에 근거한 일종의 ‘확산 가능한 이미지(spreadable image)’로서 “대중을 미리 구성된 메시지의 소비자를 넘어 이전에는 상상할 수 없던 방식으로 미디어 콘텐츠를 형성하고 공유하고 재구성하고 리믹스하는 사람들”(Jenkins, Ford, and Green, *Spreadable Media* 2)로 간주하게끔 한다.

다른 한편 온라인 민속지 컴필레이션은 사용자와 제작자 간의 경계가 재편되고 시민이 아마추어 제작자로 구성되는 또 다른 중요한 맥락인 글로벌 시민 시위(global citizens protest)에서 생산되고 업로드되는 비디오를 포함한다. 스노우돈의 <봉기>는 웹 2.0 시대의 미디어 행동주의를 특징짓는 온라인 비디오의 다양한 형식적, 미학적, 감각적 특질들을 드러내면서 ‘아랍의 봄’을 국가적인 동시에 초국적인 시민 저항 운동으로 표상한다. ‘시민 저널리즘(citizen journalism)’ 또는 ‘시민 카메라-목격(citizen camera-witnessing)’으로 일컬어져 온 이러한 영상은 흔들리는 카메라, 화면 비율의 유동성, 저화질 등 휴대폰 카메라의 미학적 차원은 물론 시위 장면 또는 경찰과 군대의 폭력적 진압을 즉시적으로 기록하는 직접성(그림 1), 시위 중이나 이후에 개진되는 시민들의 목소리를 담은 정치적 선동이나 증언의 가치를 띤다(그림 2). 카리 안덴-파파도폴로스(Kari Andén-Papadopoulos)가 지적하듯 시위 현장에서의 기록과 목격은 목적으로 제작되고 소셜 미디어 플랫폼 등을 통해 공적으로 경험되는 이러한 영상을 구성하는 것은

“단순한 목격자라는 범주와는 대비되는, 증언을 위해 자신의 생명을 걸 수 있는 영향받는 동시에 영향을 주는(affected and affecting) 주체다”(“Citizen Camera-witnessing” 756). 즉 이와 같은 영상이 입증하는 것은 목격과 기록, 참여가 하나로 연결되는 시민성(citizenship), 그리고 그러한 시민성이 수행하는 행동의 체현적인 차원이다.



[그림 1, 2] 피터 스노우든, <봉기> 스틸 사진

그러나 웹 2.0 시대의 이와 같은 참여적인 가능성을 입증하는 것 이상으로 온라인 민속지 컴필레이션 실천이 수행하는 정치적인 다큐멘터리로서의 면모는 이것이 수집하고 편집하는 사용자 제작 동영상의 동시대의 다양한 ‘위태로운 삶(precarious life)’을 포착하기 때문이다. 온라인 민속지 컴필레이션 중 이와 같은 삶의 국면이 비디오의 촬영 및 업로드 조건은 물론 그 비디오의 미학적 차원에 직접적으로 기입되어 있는 두드러진 작품은 <은빛 물결>이다. 이 작품의 전반부는 감독인 모하마드가 유튜브와 라이브리크(LiveLeak)와 같은 온라인 비디오 플랫폼에서 수집한 수백 시간의 푸티지 중 선별된 이미지로, 후반부는 시리아에 체류 중인 베디르산이 현지에서 촬영한 영상 및 그와 모하마드가 온라인을 통해 교신하는 대화로 이루어져 있다. 한편으로 이 영상은 화면비율의 유동성, 픽셀화되거나 흐릿한 시각성, 휴대폰 비디오의 기술적, 형식적 특성들을 체화한 것들이다. 채드 엘리아스(Chad Elias)가 적절히 언급하듯 이 비디오가 시리아 시민들의 평화 시위 모습을 담을 때, 여기서의 “제한되지 않은 카메라 움직임은 공적 영역에서 이미지를 통제하고 공적 공간에서 행동을 조율(choreograph)하는 국가의 능력에 대한 도전을 구성한다”(“Emergency Cinema and the Dignified Image” 23).

그러나 이러한 비디오 뒤에 뒤따르고 이 영화의 많은 부분을 차지하는 비디오는 공권력의 폭력적 진압 이미지, 이로 인해 죽은 시신들의 이미지, 거리에서 탈출하기 위해 분투하는 한 장애인(의 모습을 아파트 발코니에서 촬영한 이미지(그림 3), 한쪽 앞다리를 잃고 내전의 폐허 사이를 배회하는 고양이를 기록한 이미지 등이다. 심지어 영화 초반과 중반에 걸쳐 두 번 등장하는, 휴대폰으로 수직 촬영된 극단적인 저화질의 시각성에도 불구하고 관찰할 수 있는 별거벗은 한 소년의 성적 고문과 학대 기록영상은 폭력의 재현을 두고 제기되는 가해자의 시점이라는 윤리적 문제를 제기하며, 디지털 테크놀로지가 어떻게 참을 수 없는 삶의 실존을 매개하고 목격하게 하는가와 관련된 무거운 질문을 던진다(그림 4). 휴대폰으로 촬영된 저화질, 저해상도로 인해 <은빛 물결>을 구성하는 비디오는 히토 슈타이얼(Hito Steyerl)이 말하는 '빈곤한 이미지(poor image)'에 부합할 수 있다. 슈타이얼이 가속화된 디지털 이미지의 순환계 내에서 이미지가 “업로드되고 다운로드되고 공유되고 재포맷되고 재편집”(『빈곤한 이미지를 옹호하며』 41쪽)되는 과정에서 발생하는 시각적, 물질적 열화에 주목한다면, <은빛 물결>을 구성하는 저화질, 저해상도의 사용자 비디오는 촬영 과정에서의 위태로움 및 피사체의 신체적 위태로움을 반영한다. 슈타이얼이 빈곤한 이미지에 기입된 열화의 흔적을 “자신의 자글자글한 글리치(glitch)와 픽셀화된 아티팩트”이자 “리핑과 전송의 흔적”(『당신이나 나 같은 사물』 72쪽)으로 보았다면, <은빛 물결>의 저화질 이미지는 폭력의 희생양이 되고 대표될 수 없는 생명들의 훼손됨과 불안정성을 미학적으로 담보한다.



[그림 3, 4] 오사마 모하마드 & 비암 시마브 베디르산, <은빛 물결: 시리아 자화상> 스틸 사진

<프레즌트, 퍼펙트>에서 주성저는 중국에서 보편화된 온라인 라이브 방송을 주름잡는 인기 방송인이나 인플루언서 대신 자신의 표현과 타자와의 소통을 위해 방송을 활용하는 주변적 주체들의 쇼룸(showroom)에 주목한다. 이들은 거리를 떠돌아다니며 기이하고 어색한 춤을 추는 청년, 속옷 제조 공장에서 미싱을 조작하며 동시에 방송을 하는 미혼모, 휠체어를 탄 소녀, 거리에서 구걸하며 생계를 유지하는 발달장애인, 성별이 모호하고 재개발을 앞둔 마을에 사는 어느 소년, 자신의 작업을 생중계하는 크레인 기사, 화상으로 얼굴이 흉측하게 변한 사용자 등이다(그림 5, 6). 이들은 사용자들과 소통하면서 피드백을 구하거나 이에 반응하고 사이버머니와 같은 보상을 거부하지 않는다. 한편으로는 적극적인 자기 고백을 포함한 이들의 실시간 방송은 유튜브를 자기 정체성의 변형이나 재구성을 위해 활용하는 수행적인 차원으로 이해할 수도 있다, 그러나 다른 한편으로 이들은 자신이 신체적, 성적, 정서적, 경제적 이유 등으로 취약한 존재들임에도 불구하고 고립된 상태를 벗어나기 위해 소셜 미디어의 사회적 연결성에 의존하고 이 미디어가 자발성의 이름으로 구축하는 노동으로 자신의 삶 또는 유희를 규정하는 불안정한 주체다. 특히 단순하고 노동 집약적인 속옷 제조 작업을 장시간 수행하면서도 자신의 채널을 통해 사용자들과 소통하는 미혼모는 앤드류 로스(Andrew Ross)가 동시대 노동의 조건을 체현한 주체들로 식별한 “자발적이고 기업가적이고 위태로움에 익숙한 작가, 디자이너, 다른 창조 노동자”(Nice Work If You Can Get It 10)와 크게 다르지 않다. 즉 <프레즌트, 퍼펙트>의 방송 주체들인 앵커(anchor)들의 모습은 복친과 가봉의 작품에서 수집된 영상 제작자들의 정서적, 물질적 취약함, 예를 들면 <일시 해고>에서 뚜렷한 해고 이유를 알지 못한 채 고용감축과 아웃소싱(outsourcing)을 이야기하는 사용자들, 그리고 <속임수>에서 과장된 돈으로 세상의 종말을 다양하게 설파하는 10대들과 공명한다. <붕기>와 <은빛 물결>에서 시민들의 카메라에 포착된 주체들 또는 희생자들을 함께 놓고 살펴볼 때, 온라인 민속지 컴필레이션이 수집한 다양한 불안정한 주체들의 신체는 그 신체가 가진 취약함과 상실을 오늘날 공동체의 가능성을 다시 상상하기 위한 전제 조건으로 지적인 주디스 버틀러(Judith Butler)의 언급을 환기시킨다. “우리들 각각은 우리 신체의 사회적인 취약함 덕택에 정치적으로 구성된다. 욕망과 물리적 취약성의 장소이자, 적극적인 동시에 노출된 공개성(publicity)의 장소로서의 신체 말이다”(Precarious Life 20).



[그림 5, 6] 주성저, <프레즌트, 퍼펙트> 스틸 사진

그러나 위태로움의 감각은 이러한 동영상에 스스로를 노출하고 이를 제작한 신체의 차원에만 머무르지 않는다. 온라인 민속지 컴필레이션은 이러한 동영상을 업로드하고 소비하는 소셜 미디어 플랫폼, 그리고 이러한 플랫폼이 촉진하는 사용자 참여 행위에 내재된 위태로움을 반영한다. 웹 2.0 시대의 유토피아적 에토스는 소비와 제작 사이의 경계 붕괴, 참여적 민주주의의 가능성, 기존에는 산업의 주도권 하에 있었던 미디어 사용 권력의 사용자로의 이전 등을 포함했고, 소셜 미디어의 연결성(connectivity)과 웹 2.0 플랫폼의 사용자 접근 및 아카이빙 가능성은 이러한 에토스를 실현하는 기술적 조건으로 부각되어 왔다. 이와 같은 기술적 조건을 바탕으로 소셜 미디어 플랫폼은 마크 두즈(Mark Deuze, 2012)가 말하는 ‘미디어 삶(media life)’, 또는 레프 마노비치(Lev Manovich)가 말하는 ‘일상적 미디어 삶(everyday media life)’으로의 패러다임 전환을 가능하게 했다. 그런데 마노비치가 지적하듯 이와 같은 패러다임 전환은 소셜 미디어 플랫폼이 삶을 이루는 모든 부분을 통합하는 과정에서 비롯된다. “소셜 미디어 플랫폼을 창조한 회사들이 최대한 많은 사용자들이 이 플랫폼을 방문하게 하는 것으로부터 돈을 벌기 때문에(그래서 그들은 광고를 유치하고 사용자 데이터를 다른 회사에 팔고 애드온(add-on) 서비스를 판다), 그들은 사용자가 이 플랫폼에 자신의 생활을 최대한 많이 쏟아놓게 하는데 직접적인 흥미가 있다”(“The Practice of Everyday (Media) Life” 325). 이는 소셜 미디어가 자기 주체성의 형성과 유희와 같은 활동은 물론 노동마저도 자신의 콘텐츠와 플랫폼으로 ‘무료 노동(free labor)’이라는 이름으로 흡수하고 사용자의 콘텐츠 제작 및 경험 행위를 노동과 구별 불가능하게 만들어 온 상황과 관계된다. 마크 안드레예비치(Mark Andrejevic)는 유튜브

브와 같은 플랫폼이 촉진하는 사용자 행위(검색, 관람, 피드백, 캡처, 개인 홈페이지 또는 채널 구축 등)를 사용자-제작 노동(user-generated labor)으로 규정하면서 마우리치오 라자랏토(Maurizio Lazzarato)의 비물질노동(immaterial labor) 개념을 확장적으로 적용한다. 그는 사용자-제작 노동이 플랫폼이 통제하는 상호작용적 경제 논리, 그리고 이러한 논리를 뒷받침하는 교환의 알고리즘(예를 들어 사용자는 콘텐츠를 창조하고 보고 공유하는 대가로 자신의 사용자 데이터를 무의식적으로 플랫폼에 제공한다)에의 종속을 의미한다는 점을 밝힌다. “유투브와 같은 상호작용적 사이트들을 특징짓는 교환의 형식은 노동력의 강요된 전용의 2차적 결과로 이해될 수 있다. 사용자는 그 대가로 그들이 온라인 커뮤니티와 사회성을 사유적으로 통제되는 네트워크 하부구조 위에서 구축하는데 그들이 수행하는 노동에 대한 대가로 그들의 창조적 행위가 낳는 산물에 대한 최소의 통제를 받는다”(“Exploiting YouTube” 419).¹⁾

이러한 관점에서 볼 때 웹 2.0 플랫폼이 제공하는 새로운 주체성으로 일컬어지는 프로슈머(prosumer), 생산사용자(produser: produce + user의 합성어)와 같은 용어는 이러한 플랫폼이 노동과 유희 간의 전통적 구별을 넘어 사용자의 상호작용적 행위를 대가로 노동과 유희, 개인성과 사회성 모두를 흡수한 상황을 시사한다. 온라인 민속지 컴필레이션 작업이 방대한 양의 다양한 사용자 제작 영상을 수집하고 편집함으로써 가시화하는 상황이 바로 그것이다. 복친, 가농, 주성지의 작업에서 사용자들은 단순히 웹캠이 설치된 사적 공간에서만 자신을 표현하지는 않는다. 일부 사용자들은 운전을 하면서, 카메라를 들고 걸어가면서, 혹은 어떤 행위를 시연하면서 자신을 기록하고 자신의 생각을 표현한다. 그리고 이들의 행위 및 표현은 한편으로는 유희적이고 자기-치료적이지만 다른 한편으로는 연장된 노동처럼 보이기도 한다. <속임수>에서 종말론을 설파하는 10대들 다수는 시청자를 의식하면서 ‘좋아요’를 누르거나 ‘공유’를 유도하고 ‘코멘트를 남기기를’ 초대한다. <프레즌트, 퍼펙트>에서 몇몇 앵커들의 스트리밍 생방송 클립에서 스크롤로 나타나는 자막과 아이콘은 이러한 포맷이 상징하는 대화성과 사회성 못지않게 사용자

1) 디지털 노동, 또는 플랫폼 노동에 대한 비판적, 정치경제학적 접근은 2000년대 후반부터 활발하게 이루어져 왔다. 이에 대해서는 Fuchs(2010), Arvidsson and Colleoni(2012), Scholz(2013) 등을 참조.

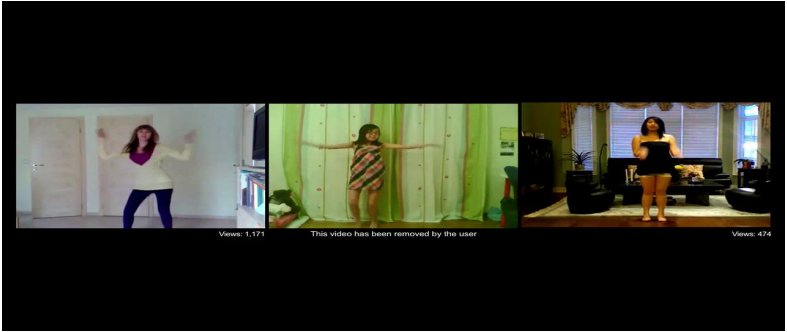
가 기부하는 선물 경제 아이템을 나타낸다. 그리고 일부 사용자는 대화를 통해 이러한 아이템의 기부를 요청하는 태도를 숨기지 않는다. 그래서 이 작품에 포함된 몇몇 앵커들의 태도는 비로그라는 다른 사용자의 직접적인 코멘트와 피드백을 촉진하는 유튜브 비디오의 주요 포맷이 아마추어 사용자와 기업가적(entrepreneurial) 사용자 모두에게 적용되고 이들 간의 구별이 분명하지 않다는 점에 호응한다(Burgess and Green, "The Entrepreneurial Vlogger" 91). 라이브 스트리밍 방송이 구축하는 이와 같은 사용자 정체성은 결국 사용자와 관람자 모두가 오랜 시간 동안 플랫폼에 접속해 있게 된다는 점과도 연결된다. <프레즌트, 퍼펙트>에서 수집된 사용자들의 온라인 방송 영상은 롱 테이크처럼 오랜 지속시간을 띤다. 감독은 롱 테이크가 "라이브 스트리밍을 정의하는 특성으로 사용자와 관객 모두가 시간을 상당히 투자해야 함을"(Quoted in Voelcker, "Interview: Shengze Zhu") 뜻한다는 점에 주목하여 이를 유지한 편집 방법을 채택했다.

다른 한편으로 온라인 민속지 컴필레이션에 수집되고 저장된 다양한 '일상적 미디어 삶'의 파노라마는 기업화된 소셜 미디어 플랫폼의 경제적, 문화적, 기술적 통제라는 배경에서 볼 때도 위태로운 삶이다. 이러한 통제는 몇 가지 층위에서 살펴볼 수 있다. 먼저 저작권 및 부적절한 콘텐츠 규제의 차원이 있다. 시바 바이디야나단(Siva Vaidhyanathan)이 적절히 요약하듯 "구글은 자신의 웹 일반보다 유튜브를 더욱 엄중하게 규제하는데, 거기에는 구글의 평판에 더 많은 직접적 위협이 존재하고 수백 만 명의 사용자를 폭력적, 혐오적, 성적으로 노골적인 비디오로 불쾌하게 하는 잠재력이 있기 때문이다"(The Googlization of Everything 36). 또한 호세 반 디르크(José Van Dijck)가 적절히 밝히듯 최초에는 아마추어 제작자들의 동영상 공유 및 이를 통한 취향 공동체의 구축을 촉진했던 유튜브가 구글의 인수 이후 전문가 및 기업 채널을 포용하게 되었다. 이와 같은 변화는 주목 경제(attention economy) 모델에 따라 소비자 및 제작자, 스타와 팬을 위계적으로 분류하는 결과를 낳았다. '가장 많이 본(most viewed)', '가장 대중적인(most popular)' 비디오의 자동화된 제시 알고리즘과 같은 네트워크 기반시설(infrastructure)의 구축은 이 결과를 뒷받침했다(The Culture of Connectivity 115-27). 유튜브를 둘러싼 이와 같은 다중적인 통제 및 상업화의 국면은 플랫폼이

라는 관념이 “일반 사용자와 풀뿌리 창조성에 평등주의적이고 포폴리즘적으로 호소할” 뿐 아니라 “광고주와 상업적 미디어 제작자들의 비즈니스를 추구하는 용어”이기도 하다는 탈레튼 길레스피(Tarleton Gillespie)의 주장을 뒷받침한다(“The Politics of ‘Platforms’” 358). 플랫폼이라는 용어의 정의를 둘러싼 이러한 긴장에 착안한다면 플랫폼이 구성하는 상호작용적이고 힘이 부여된(empowered) 사용자라는 행위자는 “시민적 참여의 촉진자뿐 아니라 제작자, 소비자, 데이터 제공자로서의 경제적 역할, 그리고 노동 시장에서의 불안한 위치를 포함한 복잡한 개념”(van Dijck, “Users Like You?” 55)일 것이다.

이와 같은 복합적 통제의 양상은 소셜 미디어 플랫폼에 업로드되는 비디오의 생태, 그리고 그것이 접합하는 퍼포먼스 및 발화가 그만큼 불안정하고 다층적임을 드러낸다. 복친의 비디오 설치작품은 스크린 인터페이스와 분할화면의 활용을 통해 유튜브의 불안정한 네트워크 기반시설을 암시한다. <일시해고>, <나의 약>에서 순간적으로 동시에 제시되는 개별 사용자 영상은 다른 사용자의 주목과 관람을 동시에 요청하는 유튜브 비디오의 생존 조건을 환기시킨다. 이러한 경쟁적인 면모는 특히 <대중 장식>에서 두드러지는데, 다채로운 수와 화면 비율로 분할되는 개별 사용자들의 안무 영상에는 ‘조회수(view)’가 붙어 있고 이들 간의 차이가 유튜브에서의 비디오 검색 및 관람의 경험으로 연장된다. 이처럼 유튜브의 기술적, 관람적인 생태계를 반영하는 것 이외에도 온라인 민속지 컴필레이션 영화는 기업화된 플랫폼의 콘텐츠 및 저작권 규제 과정을 드러낸다. 예를 들어 <대중 장식>에서 관객은 춤을 추는 사용자 자신이 업로드한 동영상 일부가 이 작품의 제작 이후 그 사용자에게 의해 삭제되었음을 알리는 자막과 마주하게 된다(그림 7). <조각난 미국이여 고이 잠들라>의 오프닝 클립에서 가봉은 자신이 다른 사용자가 가정에서 제작한 영상 중 부적절한 내용으로 제한(flag)이 걸리고 유튜브와 같은 무료 호스팅 사이트에서 사라지는 영상을 저장하고 편집하게 되었음을, 그리고 자신의 작업 영역은 저작권에 대한 회색지대에서 이루어졌음을 간자막으로 설명한다(그림 8). <프레젠틸, 퍼펙트>의 주성저는 중국 스트리밍 사이트에서 검열이 작동되는 방식에 대해 말한 바 있다. “스트리밍 사이트들은 검열 법안을 부과하고 수정하는 당국에 의해 종종 폐쇄된다. 이 영화에서 우리는 앵커들이 담배를 피는 동안 화면 밖으로 나가고 화장실에 가기 위해 사라지는 동안 자신의 전화 녹음을

남겨놓는 것을 볼 수 있는데, 이런 행동들을 보여주는 것이 지금은 금지되어 있기 때문이다. 복장을 바꿔 입거나 대중 앞에서 춤을 추는 앵커들은 이후에 벌금을 부과 받았다”(Quoted in Voelcker, “Interview: Shengze Zhu”).



[그림 7] 나탈리 북친의 <대중 장식>에서 사용자 조회수가 매겨지거나 삭제 경고문이 붙은 사용자 제작 영상



[그림 8] 도미닉 가농의 <조각난 미국이여 고이 잠들라>에서 사용자 제작 영상의 수집 과정을 밝힌 감독 진술

검열과 규제라는 배경을 고려할 때 온라인 민속지 컴필레이션은 웹 2.0 플랫폼에서 삭제되거나 주변화된, 또는 조회수와 검색 수, 추천 영상의 알고리즘을 벗어나는 사용자들의 다양한 창조성을 구원하고 그 창조성에 기입된 삶과 주체성, 문화를 탐구한다는 점에서 민속지적 다큐멘터리의 기획을 실행한다(Russell, *Archivology* 116-23). <일시해고>의 사용자들이 피력하는 경제적 위기와 <나의

악>에서 사용자들이 고백하는 육체적, 정신적 병리 상태, <조각난 미국이여 고이 잠들라>와 <조각 난 사랑이여 지옥으로>에 모인 미국 사회에 대한 다양한 비판의 목소리, 그리고 <프레즌트, 퍼펙트>에서의 알콜중독자, 장애인 등의 다양한 자기-표현은 이상화된 사회의 유토피아적 상상계에 균열을 내는 것 이상의 가치를 띤다. 즉 이 비디오들은 진 버제스(Jean Burgess)와 조슈아 그린(Joshua Green)이 유튜브의 아마추어 비디오를 지적하면서 제시한 ‘버내쿨러 창조성(vernacular creativity)’, 즉 “고급문화나 상업적 창조 실천의 문화적 가치 체계 바깥에서 실행되는 광범위한 일상적인 창조적 실천”(YouTube 25)을 예시한다. 그리고 이러한 실천은 한편으로는 유튜브를 비롯한 웹 2.0 플랫폼의 자동화된 알고리즘, 전문가 및 상업적 콘텐츠의 식민화, 주목 경제로부터 자유롭지 않으면서도 이들 주변에서 자기-표현과 공동체의 가능성을 개방한다. 이와 관련하여 가농은 사용자 영상을 수집하고 캡처하는 자신의 작업 과정이 웹 2.0 플랫폼의 자동화된 통제를 의식하면서 이를 벗어나는 방식으로 수행되었음을 밝힌 적이 있다. 예를 들어 그는 <속임수> 제작 당시 검색 엔진에 ‘종말(apocalypse),’ ‘시대의 끝(end of times),’ ‘황홀(rapture)’과 같은 키워드를 활용하되 검색 엔진이 제시하는 ‘추천 영상’이나 ‘가장 많이 본 영상’을 피해 가는 방식으로 영상들을 수집했다 (Quoted in Russell, *Archivelogy* 119).²⁾ 즉 온라인 민속지 컴필레이션 실천에서 관객들이 발견할 수 있는 사용자 동영상의 주제적, 형식적, 정서적 집단성은 주어진 것이 아니라 발견되고 감독 또는 작가들에 의해 구축된 것임을 알 수 있다. 이와 같은 구축 작업은 이러한 실천이 소셜 미디어 플랫폼이 촉진하는 사회성에 내재된 개체화의 역설에 개입하기 때문이다.

2) 이 점은 다음 이벤트에서도 가농 자신이 직접 밝힌 바 있다. 그리고 그는 이와 같은 작업 과정의 목표가 ‘주변화된 사람들의 공동체를 만드는 것’이라고 덧붙인다(“관객과의 대화: 도미닉 가농,” 국립현대미술관 MMCA 필름엔비디오, 2019년 11월 9일).

III. 개체화와 집단성

앞서 살펴 본 웹 2.0 플랫폼 하에서의 참여적 조건이 갖는 유토피아적인 면모들은 이러한 플랫폼이 기존의 매스 미디어 사회와는 다른 종류의 사회성을 도입한다는 점을 시사한다. 이와 같은 패러다임 변화를 예시하는 다양한 사용자 제작 비디오와 이를 저장하고 순환시키는 네트워크 플랫폼의 기술적 조건은 마누엘 카스텔즈(Manuel Castells)가 말하는 매스 셀프-커뮤니케이션(mass-self communication)이라는 모델과 호응한다. 카스텔즈는 이와 같은 모델을 “사회화된 커뮤니케이션의 새로운 형식”으로 규정하면서 이를 “다수에 의한 다수와의 커뮤니케이션으로 내용에 있어 자기-발생적이고 전송에 있어 자기-주도적이며 수용에 있어서 자기-선택적인 것”(“Communication, Power and Counter-power in the Network Society” 248)으로 간주한다. 카스텔즈는 매스 셀프-커뮤니케이션의 중요한 결과로 사회에서 제도화된 권력에 도전하는 대항-권력(counter-power)의 발생을 언급한다. 그리고 이러한 커뮤니케이션을 가능하게 하는 네트워크의 출현이 “자신들의 자율성을 구축하고 그들 자신의 수단으로 사회 제도들에 직면하는 사회 운동과 저항하는 개인들을 위한 특별한 매체를 제공한다”(Ibid. 249)라고 주장한다. 일견 온라인 민속지 컴필레이션은 매스 셀프-커뮤니케이션의 이와 같은 가능성에서 비롯되고 이를 보존하는 작업처럼 보이기도 한다. <봄기>에서 감독이 수집한 다양한 국가의 시위 기록, 공권력의 폭력 목격, 시민들의 발언 인터뷰 비디오가 실제로 ‘아랍의 봄’ 당시 시민들의 참여적 저항을 형성하고 확산시키는데 기반시설로 작용했던 유튜브와 페이스북, 트위터의 역할과 공명한다는 점을 감안한다면 말이다. 그리고 비록 직접적인 연대의 필요성을 역설하지 않더라도 가봉의 작업에서 미국 사회를 비판하는 목소리들이 동시대 미국 정부의 경제 및 군사 정책에 대한 거부를 주장한다는 점을 염두에 둔다면 말이다.

그러나 매스-셀프 커뮤니케이션의 이와 같은 해방적, 참여적 가능성은 이 모델을 이루는 ‘다수’와 ‘자아’의 공존에 내재된 역설적인 상태, 또는 이와 같은 모델을 가능케 하는 연결성과 사회성이 파생시키는 주체들의 개별성을 포함하는 방식으로 이해되어야 한다. 셰리 터클(Sherry Turkle)은 게임에서의 아바타와 소셜

미디어에서의 타자를 향한 자기 정체성 구축 과정에서 드러나는 사용자들의 상태를 ‘홀로 함께 있음(alone together)’이라는 유명한 표현으로 요약하면서 이를 “점점 서로에게 연결되지만 기이하게도 보다 외로워지는 친밀성과 새로운 고독”(Alone Together 19)으로 설명한 바 있다. 이와 같은 상태는 패트리샤 랭(Patricia Lange)이 10대 유튜브 사용자의 비디오 시청 및 공유가 형성하는 사회적 관계의 양상을 설명하면서 이를 제작자의 신분이 드러나지만 콘텐츠는 사적으로 제한시키는 ‘공적으로 사적인(publicly private)’ 국면과 자신의 신분 노출을 제한하지만 콘텐츠는 대중과 공유하는 ‘사적으로 공적인(privately public)’ 국면으로 분류한 점을 환기시킨다(“Publicly Private and Privately Public” 361). 이와 같은 역설은 비판적 디지털 미디어 연구가 웹 2.0 플랫폼의 사회성과 참여 가능성 이면에 가속화되는 개별 주체들의 원자화를 지적해 온 양상과도 호응한다. 앤드루 킨(Andrew Keen)은 “디지털 공리주의자들의 의사소통적 낙관론 이면에...점점 약해지는 공동체라는 탈산업적 진실과 초-노드 및 초-연결체의 만연한 개인주의”(Digital Vertigo 119)라는 진실이 있음을 주장한다. 기어트 로빈크(Geert Lovink)는 소셜 미디어 플랫폼이 구축하는 ‘사회적인 것(the social)이 전통적인 공동체와 이의 전통적인 구성원(시민, 계급 구성원)을 사용자로 변환하는 것을 의미한다고 진단하면서, 이것이 “상호-개인적인 잔해를 닮은 무엇인가를 위한 자리(placeholder), ‘사회’의 신자유주의적 파괴 이후의 잔여물, ‘연약한 유대’의 느슨한 무리가 된다”(Social Media Abyss 16)라고 덧붙인다. 소셜 미디어가 촉진하는 행동과 참여, 그리고 사용자들의 연결성으로 형성되는 글로벌한 통일성을 기술적 페티시즘으로 매개되는 ‘커뮤니케이션 자본주의(communicative capitalism)’의 환상으로 비판해 온 조디 딘(Jodi Dean)은(“Communicative Capitalism” 51-73) 공동체의 가능성에 대해서 가장 비판적인 견해를 개진한다. 딘에게 있어 블로그와 트위터, 유튜브를 통해 생산되는 정동은 “재귀적(reflexive) 커뮤니케이션, 커뮤니케이션 자체를 위한 커뮤니케이션으로부터 축적되는 것”(Blog Theory 95)이다. 이러한 정동의 순환으로 이루어지는 정동적 네트워크(affective network)가 공동체의 감각을 형성하더라도 이는 사실상 “공동체 없는 공동체(community without community)”라 부를 수 있을 뿐”(96)이다. 즉 딘의 관점에서 볼 때 소셜 미디어가 표현하고 공유하기를 자극하는 정동이란

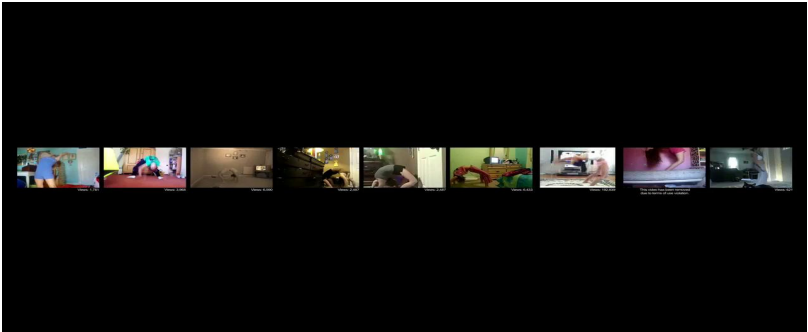
네트워크가 소통을 향한 충동의 초개인적이고 순환적인 운동이면서도, 그 운동이 현실 정치의 실질적 변화나 공통의 사회성을 창조하는 것과는 무관하며 오히려 접속과 피드백을 행동 방식으로 체화한 주체들의 개체화로 귀결된다는 것이다.

소셜 미디어의 사회적인 것이 함축하는 이러한 역설에 대해 베르나르 스티글러(Bernard Stiegler)는 조르주 시몽동(Georges Simondon)의 개념을 연장하여 논의한다. 그는 “본래 집단적 개체화(collective individuation)를 성취하기 위한 것으로 구상된 심리적 개체화(psychic individuation)의 기술을 활용하여 초개체화(transindividuation)를 공식화하는 것”(What Makes Life Worth Living 84-85)으로 소셜 네트워크의 본성을 설명한다. 즉 단과 유사하게도 스티글러는 소셜 미디어가 구성하는 자기 정체성 연출, 상태 업데이트, 공유하기, 좋아하기 등의 행위가 한편으로는 기존의 공동체를 대체하는 공동체성을 생산하지만, 다른 한편으로는 이러한 미디어의 매개 없이는 행동할 능력을 상실해 가는 원자화된 개인을 구성하는 것으로 본다. 개별화되어 있지만 연결성으로 인해 개별화된 차원을 넘어서는 개인인 것이다. 그런데 스티글러의 이러한 견해를 인용하면서도 허욱(Yuk Hui)과 해리 할핀(Harry Halpin)은 집단적 개체화를 심리적 개체화를 수반하는 것으로만 간주하는데 머무르지 않고 이를 원자화된 개인의 한계를 극복하는 집단성을 가능하게 하는 방식으로 변환한다. “집단적인 것은 정적이기보다는 역동적이어야 하고, 집단은 어느 때라도 더 커다란 프로젝트를 형성하기 위해 함께 뭉쳐질 수 있고, 하나의 프로젝트 또한 보다 작은 집단으로 나눌 수 있다”(“Collective Individuation” 112). 허욱과 할핀은 기존 소셜 미디어와는 다른 네트워킹 플랫폼, 기존 플랫폼 자본주의 기반시설의 통제와는 다른 열리고 역동적인 디지털 기술을 활용하는 행동주의적 플랫폼을 집단적 개체화의 기반시설로 간주한다. 그리고 이러한 대안적 플랫폼이 개인적인 것과 집단적인 것 간의 관계를 재편하는데 활용되어야 한다고 주장한다. “원자화된 개인이 어떻게 집단을 형성하는가를 질문하는 대신, 우리는 하나의 집단적인 사회적 네트워크가 개인을 어떻게 변화하고 형성하는가를 발견해야 한다”(Ibid. 111).

허욱과 할핀의 주장에 비추어볼 때, 온라인 민속지 컴필레이션, 특히 복친과 가봉의 작품들은 개별 온라인 비디오를 심리적 개체화의 대상으로 상정하고 이들 간의 차이를 보존하면서도 개별 비디오를 가로지르고 통합하는 집단적 개체화의

가능성을 모색하고 꾸며낸다. <대중 장식>에서 춤을 추는 개별 사용자들의 모습은 유튜브 개인 채널을 연상시키는 다양한 수의 작은 화면들로 분산되고, 이들은 인종과 복장, 성별, 나이, 조회 수의 차이를 보존한다. 비온세의 특정 안무를 모방하는 개별 안무의 제스처와 숙련도 또한 서로 다르다. 그럼에도 불구하고 각각의 개별적 화면들이 모여 수평의 격자 구조를 이룸으로써 이들의 개별성을 구성하는 공통성의 면모들이 드러난다(그림 9). 그 면모들은 웹캠 앞에서 수행되는 퍼포먼스의 전시라는 어트랙션(attraction)의 원시적 형태이자 온라인 비디오 하위 장르인 비로그의 관습, 비온세라는 팝 아이콘의 안무를 체화함으로써 즐거움을 추구하는 대중의 모방적 욕망, 그리고 소셜 미디어에서의 자기-표현에 내재된 사적인 것과 공적인 것 간의 긴장 등이다. 북친의 시청각적 편집 전략은 개별 안무 비디오의 차이를 보존하면서도 이 공통성의 면모들을 효과적으로 드러낸다. 격자 모양으로 확산되는 수평적인 스크린 활용은 이 작품이 직접적으로 참조하는, 지그프리트 크라카우어(Siegfried Kracauer)가 ‘대중 장식’의 결정체로 지적했던 킬러 걸즈(Tiller Girls)의 21세기적 유산을 환기시키듯 개별 사용자의 신체와 제스처를 집단적인 신체로 변환한다. 이를 뒷받침하기 위해 북친은 비온세의 원곡 대신 레니 리펜슈탈(Leni Riefenstahl)의 <의지의 승리>(Triumph of the Will, 1935)와 버스비 버클리(Busby Berkeley)의 <황금광 1935>(Gold Diggers of 1935, 1935)에 쓰인 음악을 활용하여 개별적 안무의 차이를 가로지르는 시청각적 동시성(synchronicity)을 부여한다. 또한 이들 음악 사이에 탭댄스 풍의 발자국 소리, 타자기 소리, 군중들의 음성 등의 사운드 효과를 삽입한다. 이는 한편으로는 “공간에서 움직이는 신체들의 소리”라는 공통성을, 다른 한편으로는 “군중들로 가득한 도시 가구부터 교외에 이르는 지리적 차이”(Bookchin and Stimson, “Out in Public” 308)를 강조하기 위한 것이다. 결국 작품의 인터페이스 및 시청각적 요소 모두를 고려할 때 <대중 장식>은 소셜 미디어 사용자 주체들 간의 공통성을 지향하면서도 개체성 또는 단독성을 대체하는 일반화된 공통성과는 다른 집단적인 신체와 정동적인 표현을 상상하게끔 한다. 이는 북친의 작품을 논의하면서 에이프릴 더럼(April Durham)이 사용한 ‘트랜스-주체성(trans-subjectivity)’과도 호응한다. “트랜스-주체성은 단순히 집단적 진공 속에서 자아를 상실하는 것이 아니다...오히려 이는 개체화와 포함의 다른 조류들과 나란히, 그리고 이를 가로지르

며 움직이는 것이다”(“Networked Bodies in Cyberspace” 68).



[그림 9] <대중 장식>에서 서로 다른 사용자 안무 영상의 공통성을 구축하는 수평 격자 인터페이스

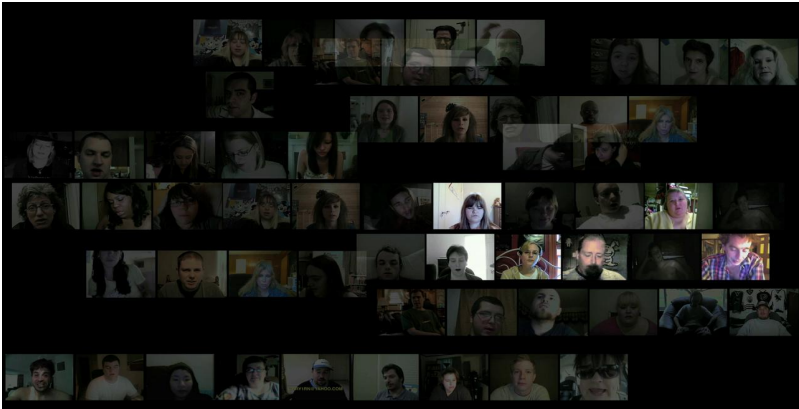
<일시해고>, <나의 약>, 그리고 ‘게이(gay)’라는 단어를 두고 표현되는 다양한 성 정체성과 관련된 발언들을 수집한 <나는 아나>(I Am Not, 2009)에서 복친은 서로 다른 비로그를 통한 집단적 개체화의 구축을 육체성에서 발화의 차원으로 연장한다.³⁾ 개별성의 차원은 <대중 장식>과 유사한 분할화면과 수평적 격자 인터페이스의 활용, 그리고 실업이나 병리 상태, 성 정체성을 고백하는 다양한 주체들의 인종, 나이, 성별 차이로 보존된다. 그리고 다수의 화면이 동시에 제시되면서 코러스를 이루어가는 <대중 장식>과는 달리 이 세 비디오 설치작품에서 복친은 한 스크린 속의 자아가 발언을 하고 그의 발언이 멈추거나 그가 화면에서 일시적으로 사라진 후 다른 스크린의 자아가 발언을 하는 것을 보여주는 식으로 편집함으로써 자기-표현의 개별성을 강화한다. 그럼에도 불구하고 서로 다른 비디오의 주체들이 특정 단어(예를 들어 <나의 약>에서의 특정 약의 이름)나 표현(예를 들어 <일시해고>에서의 “회사가 폐업했어요”)을 함께 말할 때 일종의 불협화음, 즉 서로 다른 목소리의 개별성에도 불구하고 형성되는 공통성의 감각이 형성된다(그림 10). 또한 다양한 리듬으로 나타났다가 사라짐을 반복하는 화면들, 그리고 하나의 화면 속 주체가 말할 때 침묵하면서 화면에 존재하는 다른 비디오 속 주체들의

3) 이 세 작품은 <증거>(Testament)라는 비디오 설치 작품 시리즈로 묶여 왔다.

존재는 각적 불협화음과 시각적으로 조응하면서 개별적인 발화들의 집합을 넘는 대화성과 다성성(polyvocality)을 띠게 된다. 이러한 시청각적 특징, 그리고 수평적인 격자 구조를 유지하면서 여러 비로그 비디오들의 연결과 연결 끊기를 조율하는 북친의 편집은 사용자 자기-표현의 개별성을 유지하면서도 이를 지위버리는 일반성과는 다른 방식으로 경험과 이야기의 집단성을 구축한다. 그 경험과 이야기의 공통성은 신자유주의가 촉진하는 노동의 유연화, 다양한 약물에 빠져들게 하는 정신적, 육체적 불안과 취약함, 커뮤니케이션 자본주의가 촉진하는 접속과 자기-연출의 충동에 대한 것이다. 이러한 공통성을 근거로 조 드루익(Zoe Druick)은 북친의 작업이 “원자화된 형식으로 현재 존재하는 정치적 표현의 잠재력을 발견 하면서 신자유주의적 주목 경제 속에서 침묵되거나 회피되는 일상적 트라우마를 들을 수 있는 공간을 제공한다”(“The Dialogic Documentary Practice of Natalie Bookchin” 19)라고 평가한다.⁴⁾ 이 공통성의 감각은 비단 이야기와 경험의 차원에서만 환기되지는 않는다. 이 세 작품에서의 분할화면과 격자 구조는 유튜브의 인터페이스를 환기시킨다. 그러면서도 북친의 비로그 수집 및 편집은 유튜브가 자동화된 알고리즘으로 구축하는 ‘추천 영상’ 또는 ‘많이 본 영상’과 같은 비디오들의 모자이크, 또는 해시태그(hashtag)의 일치에 따라 주제적으로 유사한 영상을 자동적으로 사용자에게 보여주는 유튜브의 데이터 조작과는 다른 방식으로 비로그들의 다성적 공통성을 만들어낸다. 이처럼 사용자 참여와 공동체 형성을 위한 공간으로서의 기업화된 소셜 미디어에 내재된 기술적, 이데올로기적 차원을 재고할 수 있는 미디어 작업이라는 점에 착안하여 사라 위트콤 라이올라(Sarah Whitcomb Laiola)는 북친의 이 세 비디오 작업을 ‘얼트-소셜 네트워크(alt-social network)’로 간주한다(“The Alt-social Network of Natalie Bookchin’s Testament” 46). 이 네트워크의 대안적인 면모는 이야기들의 주제적인 측면에서도 발견된다. 즉 이 세 작품에서 공통적으로 수렴되는 표현은 신자유주의의 정리 해고에도 불구하고 새로운 직업을 찾을 것이며 자신의 경험을 공유하기 위해서 비로그를 한다는 발언(<일시해고>), 그리고 규범화된 성 정체성의

4) 북친 스스로도 이 점을 분명히 한 바 있다. “내가 편집과 컴필레이션을 통해 하고자 했던 것은 이 개별적 발화자들을 물리적 공간에서 공적 신체로서의 형태를 취하는 집단으로 다시 상상하는 것이다”(“Out in Public” 308).

호명을 넘어서는 성 정체성의 유동적인 표현 가능성(<나는 아나>)과 같은 것들이다. 이러한 표현의 정치적 잠재력은 커뮤니케이션 자본주의의 부정적인 효과를 넘어서, 버네쿨러 비디오들의 수집과 재연결을 통해 만들어지는 집단성이다.



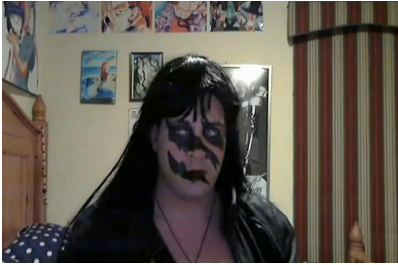
[그림 10] 복친의 <나의 약>에서 동일한 종류의 약을 복용하는 다수 사용자들의 영상이 이루는 다성성

개별성을 보존한 집단성의 구축은 가농의 온라인 민속지 컴필레이션 실천에서도 다양한 방식으로 나타난다. <조각난 미국이여 고이 잠들라>에서 동시대 미국 사회에 대해 발언하는 주체들의 비로그 클립은 연령, 성별, 직업, 인종은 물론 웹캠 앞에서의 자세와 웹캠과의 거리에 있어서도 다양한 스펙트럼을 보인다. 후드티를 입고 선글라스를 쓴 흑인 청년은 ‘미국 정부에 신물과 구역질이 난다’고 하면서 정부의 판타노모 수용소 정책을 비난한다. 그 뒤에 등장하는 성조기가 프린트된 셔츠를 입은 백인 중년 남성은 자신의 고향에서 작은 컴퓨터 가게를 하며 어머니를 기쁘게 하기를 꿈꿨으나 그런 ‘아메리칸 드림’은 일어나지 않았다고 말한다. 바로 그 뒤에 등장하는 백인 청년은 미국 경제의 붕괴가 악몽을 낳았다고 말한다. 이처럼 동시대 미국 사회의 병폐와 모순을 지적하는 다양한 주체들 중 상당 비율의 사용자가 선글라스, 복면, 가면, 분장 등의 연출을 한 채 웹캠 앞에서 발언하고 스스로를 기록하는 모습을 보게 된다. 이와 같은 다양한 자기-퍼포먼스는 한편으로는 자신의 신념과 의견을 다른 사용자와 정서적으로 소통하고자 하는 연결

성에의 욕망을 드러내고, 다른 한편으로는 자신의 정체성을 일정 부분 은폐함으로써 소셜 미디어가 전통적인 프라이버시를 잠식한다는 점을 시사한다.

<속임수>에서 가농은 10대들의 공통성을 구축하면서 이들의 소셜 미디어 활용에 대한 민속지적 탐구를 동시에 수행한다. 이 작품에서 세계의 종말에 대한 다양한 의견을 개진하는 10대들의 범위는 북미권을 벗어나 아시아와 호주를 포함한 글로벌한 영역으로 확장된다. 표현의 내용 또한 두려움, 흥분, 불안, 의연함, 편집증(적의 침입에 대비하여 자신을 무장하는 무기들을 시연하는 10대), 음모론 등으로 분류될 수 있으면서도 어조와 악센트, 자세 등에 있어서 개별성과 다양성을 보존한다. 이와 같은 개별성과 다양성을 한데 모음으로써 가농은 오늘날 10대들이 자아 정체성의 구성과 사회성의 표현을 위해 소셜 미디어에 얼마나 의존하는가, 그리고 그에 의존하는 10대들이 누구인가에 대한 인류학적 관심을 드러낸다. 이들의 서로 다른 비디오를 추출하고 연쇄시킴으로써 가농은 사적인 공간과 자아를 드러내는 10대들의 공통적인 정동을 포착하고 그 정동을 드러내는 얼굴들의 인상학(physiognomy)을 구성한다(Russell, *Archivelogy* 125). 이 공통의 정동을 뒷받침하기 위해 가농은 카펜터스(The Carpenters)의 “세계의 종말(The End of the World)”을 테마 음악으로 삼아 이 노래를 부르는 여러 개의 비로그 영상을 삽입하거나, 이 음악의 전자음악 편곡 버전에 서로 다른 10대들의 얼굴을 한데 모으는 몽타주를 수행한다(그림 11, 12). 비로그 표현의 방식 또한 웹캠 앞에서의 자기 고백을 넘어서 다양한 분장 퍼포먼스의 연출을 포괄한다. 또한 비로그를 넘어 세계의 종말에 대한 상상력을 할리우드 영화 및 텔레비전 클립을 아마추어 기법으로 재편집한 매시업(mash-up) 비디오, 그리고 1인칭 슈팅 게임을 포함한 비디오게임 라이브 중계 비디오도 포함함으로써 유튜브에 업로드되고 축적되어 온 온라인 비디오의 장르적, 스타일적 진화를 반영한다(그림 13, 14). 이를 반영함으로써 <속임수>는 유튜브 사용자 비디오들의 모음을 넘어 점점 더 이질적인 아카이브로서의 유튜브 클립이 구성하는 생태계에 가까워진다. 가농은 이를 반영하듯 사용자 클립들 사이에 콘텐츠 삭제 버튼을 나타내는 아이콘을 삽입하거나, 액션 비디오 게임 장면, 저화질로 열화된 뮤직 비디오와 뉴스 클립, <2012>(Roland Emmerich, 2009)과 같은 종말론과 관련된 영화 클립을 삽입한다. 이를 통해 10대 사용자들의 버내쿨러 창조성에 근거한 비디오들이 비록 사용자 자신에 의해

또는 저작권 및 콘텐츠 규제에 의해 사라질 위기에 처하더라도 유튜브라는 플랫폼의 표현적 가능성을 구성한다는 점을 암시한다.



[그림 11, 12] 가농의 <속임수>에서 다양한 10대 사용자들의 종말론 고백 또는 연출 화면



[그림 13, 14] 가농의 <속임수>에서 10대 사용자들의 파괴에 대한 상상력과 관련된 매시업(mash-up) 비디오와 1인칭 슈팅 게임 라이브 생중계 화면

<고잉 사우스>에서 온라인 비디오의 수집과 편집을 유튜브의 생태계와 가깝게 만들려는 가농의 기획은 보다 분명하게 구체화된다. 이 작품에서 클립들의 개별성은 전작들보다 더욱 확대된다. 즉 이전 작품들이 종말론 또는 미국 사회에 대한 비판이라는 일정한 주제에 따라 분류되는 반면, <고잉 사우스>에 모인 클립들은 그러한 주제적 공통성을 일차적으로 벗어난다. 다리를 가로지르는 크루즈 배에서 시점 쇼트로 촬영된 비디오, 태풍과 쓰나미가 몰아치는 광경을 익명의 사용자가 포착한 비디오, 비행 중의 기내에서 촬영된 비디오, 불타는 야자수를 촬영한 비디오, 휴양지에서 자신의 신체를 노출하는 다양한 피서객들을 촬영한 비디오, 클

럽 파티에서 춤을 추는 군중들을 기록한 비디오, 자신의 정체성에 대해 고백하는 트랜스젠더 10대의 비로그, 알콜중독을 벗어나려는 중년 남자의 비로그, 영적인 깨달음의 교리를 설파하는 사용자의 강의 비디오, 평면 지구 이론(flat earth theory)을 설파하는 사용자의 비디오, 우주탐사선에서 대기권 또는 탐사선 내부의 생활을 촬영한 비디오 등이 이 작품에 한데 모인다. 이와 같은 다양성은 웹캠을 넘어 고프로(GoPro)와 같은 촬영 장비가 보편화되면서 온라인 비디오의 스타일 및 자기-기록의 형태가 다양해졌음을 반영하기도 한다. 이와 같은 미학적, 주제적 다양성의 유지는 가봉이 이 작품에서 적용한 방법론 때문이다. 그는 “내 이전 작품에서 했던 방식으로 인터넷을 서핑하는 대신...모두가 자신의 진실을 노출하게끔 했다”(Quoted in MacDonald, *The Sublimity of Document* 272)라고 말한 바 있다. 따라서 <고잉 사우스>는 포스트-진실(post-truth) 패러다임을 구성하는 개별적 진실(담론으로 설파하는 진실과 카메라로 기록한 진실 모두) 판본의 다양성을 보존하지만, 그 속에서 드러나는 공통성은 이러한 판본들이 업로드되고 순환되고 경험되는 플랫폼으로서의 유튜브(그림 15)라는 공통의 지평이다(그리고 이 작품에는 각 영상의 제목이 엔드 크레딧에 표기된다). 그리고 그가 관객과의 대화에서 밝혔듯, 이 지평에서 찾을 수 있는 또 다른 공통성은 “모두가 카메라를 가지고 각자가 제작한 것을 보며 이미지로 소통하는”⁵⁾ 국면이다. 이것은 한편으로는 미디어의 민주화라는 소셜 미디어와 네트워크화된 디지털 장치의 유토피아적 가능성을 환기시키지만, 다른 한편으로는 카메라를 인간 감각의 연장이자 그 한계의 극복을 위한 매체로 간주했던 지가 베르토프(Dziga Vertov)의 믿음보다는 “기계를 움직이는 인간에서 인간을 움직이는 기계로의 이행”(Ibid. 248)을 암시하기도 한다. 이 작품에 기술적 유토피아의 이미지뿐 아니라 그 실패를 환기시키는 이미지들(재난의 이미지들)이 삽입된 이유 또한 이 때문이다.

5) “관객과의 대화: 도미니 가봉,” 국립현대미술관 MMCA 필름앤비디오, 2019년 11월 9일

이와 같은 변화의 일부를 이루면서도 집단성의 구성이라는 점에서 특별하게 고려될 필요가 있다. 한편으로 온라인 민속지 컴필레이션은 한편으로는 자기-표현과 사회성을 가능하게 하는 소셜 미디어의 위태로움, 그리고 그 미디어에 접속한 삶의 위태로움을 반영함으로써 참여적 조건의 해방적 가능성을 넘어서는 이면에 대한 정치적 인식을 촉발한다. 그리고 이러한 실천을 작동시키는 수집과 편집의 작동(operation)은 소셜 미디어가 촉진하는 사회성이 전제하는 주체들의 개별화를 온라인 비디오의 토대로 인식하면서도 그러한 개별성을 보존하는 가운데 공통성의 국면들을 추출함으로써 오늘날 세계상과 주체를 구성하는 소셜 미디어(그리고 이러한 미디어를 작동시키는 신자유주의 또는 커뮤니케이션 자본주의)의 위상에 대한 비판적 시선을 마련하면서도 그 미디어에 산재되어 있는 정치적 표현의 집단성을 보존하는 아카이브를 구성한다.

온라인 민속지 컴필레이션이 구성하는 이러한 집단성을 나는 ‘정치적 공유지의 아카이브(archive of the political commons)’라 부르려고 한다. ‘정치적 공유지’라는 개념은 2000년대부터 자율주의 마르크스주의 정치경제학 및 정보사회학에서 발달한 공유지 개념에 일정 부분 영향을 받은 것이다. 물론 공유지라는 개념의 기원은 봉건 시대에 집단적인 소유권이 부여된 일정한 공통의 토지라는 차원으로 거슬러 올라가지만, 여기서의 ‘정치적 공유지’라는 개념은 조지 카펜치스(George Caffentzis)가 규정하듯 “반자본주의적, 반국가적 운동이 점점 더 자신의 요구와 정체성을 표현하는....투쟁의 산물이자 협력의 새로운 형태의 산물”(“Commons” 75)에 가깝다. 맞시모 드 안젤리스(Massimo de Angelis)의 견해를 덧붙인다면 “정치 사회 운동이 공유지의 생산을 통해 극복하기를 원하는 것은 바로...자본에 의한 울타리(enclosure)라는 장벽”(The Beginning of History 144)이다. 이와 같은 맥락에서 볼 때 웹 2.0 플랫폼은 한편으로는 불특정 다수 사용자의 정보 또는 콘텐츠 제작, 공유, 소비를 가능하게 하는 공유지로서(즉 ‘디지털 공유지(digital commons)’로서) 상상되지만(Benkler, *The Wealth of Networks*), 다른 한편으로는 이러한 사용자 행위를 근거로 콘텐츠와 정보의 제작과 유통을 촉진하거나 규제하는 플랫폼 자본주의(platform capitalism)의 기반 시설이 되기도 한다(Srnicek, *Platform Capitalism*). 이와 같은 양가성을 고려해 볼 때 소셜 미디어의 참여적 조건 하에서 구성될 수 있는 ‘정치적 공유지’라는 개

넘은 소셜 미디어의 가능성을 활용하면서도 그 한계를 성찰하고 그것이 파생시키는 개체화의 한계를 벗어나는 식으로 구성될 수 있다. 마이클 하트(Michael Hardt)와 안토니오 네그리(Antonio Negri)에게 있어서 공유지, 또는 공통적인 것의 생산은 사적인 것과 공적인 것 간의 전통적인 구별을 넘어서며 이 둘 간의 협상에 근거한 제3의 활동이다. 그리고 이러한 생산은 개인을 넘어서 다중(multitude)에게서만 가능하다. “개인은 결코 공통적인 것을 생산할 수 없고 그런 만큼 공통의 아이디어 및 타자와의 지적 소통이라는 근거에 의존하지 않고서는 새로운 아이디어를 발생시킬 수 없다. 오직 다중만이 공통적인 것을 생산한다”(Commonwealth 303). 그리고 공통적인 것의 생산은 존재(being)를 발견하는 것을 넘어 만들어져야(making) 하는 것이다(ibid 123).

이런 맥락에서 볼 때 온라인 민속지 컴필레이션을 이루는 수집과 편집은 저작권과 같은 법적 규제, 전문화 및 상업화와 같은 비즈니스 모델의 확산, 또는 보이지 않는 알고리즘과 같은 기계적 조율이 작동하는 소셜 미디어에서 주변화되거나 필터링되거나 사라지거나 검색되지 않을 수도 있는 사용자 영상들을 바탕으로 제작되는 공유지의 이미지다. 이 이미지가 보여주는 개별적 집단성은 한편으로는 사용자 제작 동영상이 업로드되고 소비되는 소셜 미디어 플랫폼의 사유화(privatization)와는 다른 방식으로 이러한 플랫폼을 상상할 수 있음을 시사한다. 다른 한편으로 이 집단성은 개별 동영상에 함축된 개별적 원자화를 넘어서 그 동영상의 언어적, 정동적, 미학적 층위에서의 공통성을 공통의 관람 경험으로 연장한다는 것을 뜻한다. 이와 같은 경험을 통해 관객은 유튜브와 같은 소셜 미디어를 둘러싸고 작동하는 법적, 상업적, 기계적 조율의 존재를 인식하면서도, 바로 그 미디어가 다양한 주체들의 문화적 기억을 보존하는 아카이브이기도 하다는 것을 깨닫게 된다(Hilderbrand, “YouTube” 48-57).

물론 온라인 민속지 컴필레이션이 구성하는 아카이브는 이중적으로 이해되어야 한다. 이 아카이브는 유튜브와 같은 플랫폼이 클럽 문화를 확산시키고 다양한 사용자들의 콘텐츠 제작과 저장, 열린 접근을 가능하게 함으로써 기존의 물리적 아카이브 개념이 전제하는 질서와 보존의 안정성에 도전하는 차원에서 파생한 아카이브다(Prelinger, “The Appearance of Archives” 272-74). 그러나 이는 그러한 플랫폼이 구성하는 디지털 아카이브에도 법적, 문화적, 기술적 선별의 작용

이 수행된다는 점(Lundemo, "Archives and Technological Selection" 17)에 반응하는 아카이브, 따라서 그러한 선별로부터 배제되거나 잔여적인 것으로 남을 수 있는 기록들을 모은 대안적 아카이브이기도 하다. 슈타이얼의 표현을 빌리자면 온라인 민속지 컴필레이션은 "조각난 신체 부위들을 재편집하여... 잉여적이고 불편하거나 과도하다고 여겨지는 사지를 합성한 신체"(「컷! 재생산과 재조합」, 240)를 합성함으로써 이러한 대안적 아카이브를 구축한다. 온라인 민속지 컴필레이션은 '선별을 넘어선 선별'을 전제로 한 작업이며, 그 선별이 수행되는 포스트프로덕션의 결과는 저화질의 이미지, 주변적이거나 항거하는 주체, 파괴되거나 과도한 몸, 불편한 발화 등을 접합한 '시각적 유대(visual bond)'를 촉진하는 아카이브다.

주제어: 온라인 민속지 컴필레이션, 디지털 다큐멘터리, 나탈리 북친, 도미니크 가농, 소셜 미디어 플랫폼, 참여 문화, 온라인 비디오, 정치적 공유지, 아카이브

참고문헌

- 히토 슈타이얼. 『스크린의 추방자들』. 김실비 옮김. 김지훈 감수. 위크룸프레스, 2018.
- Andén-Papadopoulos, Kari. "Citizen Camera-Witnessing: Embodied Political Dissent in the Age of 'Mediated Mass Self-Communication.'" *New Media and Society* 16:5 (2014): 753-69.
- Andrejevic, Mark. "Exploiting YouTube: Contradictions of User-Generated Labor." In *The YouTube Reader*. eds. Pelle Snickars and Patrick Vonderau, Stockholm: National Library of Sweden, 2009. 406-23.

- Arvidsson, Adam and Elanor Colleoni. "Value in Informational Capitalism and on the Internet." *The Information Society* 28:3 (2012): 135-50.
- Benkler, Yochai. *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven, CT: Yale UP, 2006.
- Chun, Wendy Hui Kyong. *Updating to Remain the Same: Habitual New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2016.
- Bookchin, Natalie and Blake Stimson. "Out in public: Natalie Bookchin in Conversation with Blake Stimson." in *Video Vortex Reader II: Moving Images beyond YouTube*. eds. Geert Lovink and Rachel Somers Miles, Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011. 306-17.
- Burgess, Jean and Joshua Green. *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. London: Polity, 2009.
- _____. "The Entrepreneurial Vlogger: Participatory Culture Beyond the Professional-Amateur Divide." in *The YouTube Reader*. 89-107.
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso, 2006.
- Caffentzis, George. "Commons." In *Keywords for Radicals: The Contested Vocabulary of Late-capitalist Struggle*. eds. Kelly Fritsch, Clare O'Conner, and AK Thompson, Oakland, CA: AK Press, 2016. 74-79.
- Castells, Manuel. "Communication, Power, and Counter-Power in the Network Society." *International Journal of Communication* 1 (2007): 238-66.
- Dean, Jodi. *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*. London: Polity, 2010.
- _____. "Communicative Capitalism: Circulation and the Foreclosure of Politics." *Cultural Politics* 1:1 (2005): 51-74.

- de Angelis, Massimo. *The Beginning of History: Value Struggles and Global Capital*. London: Pluto Press, 2006.
- Deuze, Mark. *Media Life*. London: Polity, 2012.
- Druick, Zoë. "Small Effects from Big Causes: The Dialogic Documentary Practice of Natalie Bookchin." *Camera Obscura* 92 (2016): 1-25.
- Durham, April. "Networked Bodies in Cyberspace: Orchestrating the Trans-Subjective in the Video Artworks of Natalie Bookchin." *Art Journal* 72:3 (2013): 66-81.
- Goldsmith, Leo. "Fragmented Screens: Found Footage and Image Circulation." Dissertation, Department of Cinema Studies, New York University, 2018.
- Elias, Chad. "Emergency Cinema and the Dignified Image: Cell Phone Activism and Filmmaking in Syria." *Film Quarterly* 71:1 (2017): 18-31.
- Fuchs, Christian. "Labor in Informational Capitalism and on the Internet." *The Information Society* 26:3 (2010): 179-96.
- Gillespie, Tarleton. "The Politics of 'Platforms.'" *New Media and Society* 12:3 (2010): 347-64.
- Hardt, Michael and Antonio Negri. *Commonwealth*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard UP, 2009.
- Hilderbrand, Lucas. "YouTube: Where Cultural Memory and Copyright Converge." *Film Quarterly* 61:1 (2007): 48-57.
- Jenkins, Henry. "YouTube and the Vaudeville Aesthetic." *Confessions of an Aca-Fan*, November 19, 2006. http://henryjenkins.org/blog/2006/11/youtube_and_the_vaudeville_aes.html
- Jenkins, Henry, Sam Ford, and Joshua Green. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: NYU Press, 2013.

- Keen, Andrew. *Digital Vertigo: How Today's Online Social Revolution Is Dividing, Diminishing, and Disorienting Us*. New York: St. Martin's Press, 2012.
- Laiola, Sarah Witcomb. "The Alt-social Network of Natalie Bookchin's Testament." *Television and New Media* 18:5 (2017): 459-77.
- Lange, Patricia. "Publicly Private and Privately Public: Social Networking on YouTube." *Journal of Computer-mediated Communication* 13:1 (2007): 361-80.
- Leyda, Jay. *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*. New York: Hill and Wang, 1964.
- Lovink, Geert. *Social Media Abyss: Critical Internet Cultures and the Force of Negation*. London, Polity. 2016.
- Lundemo, Trond. "Archives and Technological Selection." *Cinemas: Revue d'études cinématographiques* 24:2-3 (2014): 17-39.
- MacDonald, Scott. *The Sublimity of Document: Cinema as Diorama*. New York: Oxford UP, 2019.
- Manovich, Lev. "The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production?" *Critical Inquiry* 35 (2009): 319-31.
- Prelinger, Rick. "The Appearance of Archives." in *The YouTube Reader*, 268-74.
- Ross, Andrew. *Nice Work If You Can Get It: Life and Labor in Precarious Times*. New York: NYU Press, 2009.
- Russell, Catherine. *Archivology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham, NC: Duke UP, 2018.
- Scholz, Trevor (ed.). *Digital Labor: The Internet as Playground and Factory*. New York: Routledge, 2012.
- Srnicek, Nick. *Platform Capitalism*. London: Polity, 2016.
- Stiegler, Bernard. *What Makes Life Worth Living: On Pharmacology*. trans.

- Daniel Ross, London: Polity, 2013.
- Turkle, Sherry. *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. New York: Basic Books, 2011.
- Vaidhyanathan, Siva. *The Googlization of Everything(And Why We Should Worry)*. Berkeley, CA: UC California Press, 2012.
- van Dijck, José. *The Culture of Connectivity: A Cultural History of Social Media*. New York: Oxford UP, 2013.
- _____. "Users Like You?: Theorizing Agency in User-generated Content." *Media, Culture and Society* 31:1 (2009): 41-58.
- Voelcker, Becca. "Interview: Shengze Zhu." *Film Comment*, February 1, 2019. Web. 1 November 2019. <https://www.filmcomment.com/blog/interview-shengze-zhu/>
- Wees, William C. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993.
- Yuk, Hui and Harry Halpin. "Collective Individuation: The Future of the Social Web." in *Unlike Us Reader: Social Media Monopolies and Their Alternatives*. eds. Geert Lovink and Miriam Rasch, Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2013: 103-16.

Archives of the Political Commons: Online Ethnographic Compilation

This paper investigates a group of films and video installations that collect and reassemble citizens' videos of their lives or voices posted or live-streamed on YouTube and other video-sharing platforms, characterizing them as 'online ethnographic compilation.' Encompassing Natalie Bookchin's *Mass Ornament* (2009) and its related projects, as well as films by Dominic Gagnon, Ossama Mohammed, and Zhu Shengze, online ethnographic compilation draws viewers' attention to user-generated videos as a remarkable media of various individuals' self-expressions and connectivity, and to the political, economic, cultural, and infrastructural dimensions of networked platforms where the videos are circulated. While contextualizing it within the larger tradition of compilation documentary, I argue that online ethnographic compilation produces what I call the 'archive of the political commons,' an archive characterized by the collective assemblage of individual user-generated videos that is based on the collection and selection of their aesthetic, affective, and discursive commonality, as it is based on and often critically intervenes in the two ambivalent aspects of participatory culture: first, the practice reveals not simply social media platforms' emancipatory possibility for users' interactive, connective, and participatory subjectivity but also the precariousness of both their life and the platforms to which they are invited to connect; and second, given the social promoted by the platforms implicates users' atomized

individuation, the practice reorganizes individual video's expressions and voices into the sense and memory of collectivity while also preserving their heterogeneity.

Keywords: online ethnographic compilation, digital documentary, Natalie Bookchin, Dominic Gagnon, social media platform, participatory culture, online video, political commons, archive

논문투고일: 2019년 11월 13일 심사의뢰일: 11월 26일 심사완료일: 12월 16일 게재확정일: 12월 26일

- 연구자: 김지훈 / 중앙대학교 교수